

„VORDERGRUND” ȘI „HINTERGRUND” – CONTRAST FUNDAMENTAL ÎN CORPUS-UL OPEREI MUZICALE

O încercare de a înțelege specificul modelării și stratificării în
compoziția și în execuția muzicală

Acad. dr. ALEXANDRU BOBOC
Academia Română, București

Alexandru BOBOC (n. 1930), filozof, profesor și publicist, este membru al Academiei Române și *Doctor honoris causa* al Academiei Internaționale de Drept Economic și Arte audiovizuale din Chișinău (1998). A fost profesor la Universitatea din București, fiind specialist în istoria filosofiei (îndeosebi a filosofiei moderne și contemporane). Domenii preferate: istoria filosofiei; filosofia valorilor și a culturii; semiotica și filosofia limbajului. A participat la numeroase congrese și reuniuni științifice din România, Bulgaria, Cehoslovacia, Franța, Germania, Italia, Iugoslavia, Olanda, Rusia, Spania, Ungaria. Desfășoară o susținută activitate de cercetare, concretizată în volume de autor, studii și articole, publicate în volume și reviste din România și străinătate. Volumele cele mai importante: *Kant și neokantianismul* (1968); *Filosofia contemporană* (1995); *Limbaj și ontologie* (1997); *Cunoaștere și comprehensiune* (2001), *Formă și valoare* (2005), abordează o tematică de referință a istoriei gândirii și a culturii. Atenția sa se concentrează asupra studiului comparat în filosofie și asupra traducerilor, încercând să fie o participare la dialogul contemporan în filosofie și, totodată, la reconstrucția modernă a domeniilor creației teoretico-filosofice. Este membru al următoarelor asociații profesionale: Societatea de Studii Clasice din București, Asociația Germaniștilor din România, Societatea „Kant” din Bonn/Mainz, Societatea „Leibniz” din Hannovera.



REZUMAT

Pentru a înțelege natura specifică a actului muzical atât în realitatea sa ontologică, cât și ca proiecție hermeneutică, am organizat prezenta lucrare în 11 secțiuni succesive, după cum urmează:

1. Este cvasiunanim recunoscută ideea că, deși limba naturală și muzica au caracteristicile lor distincte, ele se bazează în esență pe aceleași premise fundamentale care le asigură prezența ca act. Pentru a clarifica relația dintre *actul lingvistic* și *actul muzical*, vom pleca de la considerațiile de bază formulate de Humboldt. În esență, acestea tind să considere limba ca o formă esențială care trăiește prin unitate și vitalitate.

2. Considerațiile asupra limbii sunt importante pentru ideea că muzica ar putea fi înțeleasă și ca o *limbă*. Astfel, fenomenul muzical este un limbaj pus în acțiune, care prezintă atât un prim-plan sensibil real, cât și o proiecție mai profundă care constă în unitatea esențială de gândire compozițională întemeiată pe invenție.
3. Având în vedere că „miracolul artistic al unei opere muzicale” implică mai mult decât putem auzi fizic, este necesar să examinăm „raportul de apariție” care caracterizează modul de ființare a actului muzical. Astfel, arta muzicală nu transpune ideea în realitate, ci doar o reprezintă pe un plan superior.
4. Continuând cu prezentarea unor considerații asupra compozitorului și realizării compoziției muzicale, același „raport de apariție” revine imediat în prim plan. Astfel, sunt identificate două planuri în prezența și efectul actului muzical – planul din față (*Vordergrund*) și, în mod necesar, planul din spate (*Hintergrund*), pe care o compoziție muzicală le aduce într-o sinteză sensibilă și, totodată, puternic hermeneutică.
5. Esențial este deci acest lucru diferit, care nu mai este sensibil. Având în vedere că în muzică, planul din față și planul din spate sunt mult mai apropiate decât în alte arte, dualitatea lor a fost mult timp înțeleasă greșit. Acest contrast dinamic tensionat între planuri reprezintă însăși esența unei opere muzicale.
6. Această unitate și opoziție între planuri este și mai necesară în muzică decât în alte arte. Muzica trebuie transpusă în realitate prin arta execuției, pentru ca opera muzicală să fie adusă în act și prezență. Compozitorul și interpretul constituie ceea ce filosofic am putea numi „condiția de posibilitate” a creației muzicale, care, dincolo de a fi creație, trebuie adusă în prezență, în act, prin realizare sonoră.
7. Planul din spate este adesea misterios și ridică mari dificultăți de înțelegere. Vom recurge aici la analizele lui N. Hartmann, în special la cele care abordează „fenomenul planului de spate al muzicii”, exemplare atât din punct de vedere estetic, cât și filosofic.
8. Paradoxul muzicii constă în capacitatea acesteia de a transmite simțurilor ceva complet diferit și departe de ceea ce se poate sensibil auzi. Rezolvarea acestei dualități esențiale este o temă ontologică. Obiectul estetic intră într-un cerc mai larg de fenomene culturale, dar în același timp cade cu totul sub legea obiectivației.
9. În esența obiectivației este și rămâne enigma: cum poate ajunge modelarea unui lucru sensibil în planul din față să fie purtătoare a unui conținut care posedă un cu totul alt mod de ființare și care există doar pentru o conștiință? Aici trebuie făcută o paralelă cu modul de înțelegere a conceptului care se adresează atât intuiției sensibile, cât și formelor superioare ale intuiției care duc la înțelegere.
10. Comparația dintre concept și opera de artă subliniază necesitatea unei sinteze permanente și superioare a actului muzical. Statutul acestei unități unice poate fi înțeles prin apel la principiul „identității indiscernibililor”, formulat și folosit de Leibniz în interacțiune cu principiile ordinii și continuității, permițând astfel ca cvasi-identitatea planurilor muzicale, precum și diferența ontologică esențială dintre ele să fie privite într-o lumină corectă.
11. Prin urmare, problema constă în găsirea „diferenței interne” dintre cele două planuri, care în opera muzicală se află atât în sine, cât și în interpretarea efectivă. În același timp, această diferență subtilă între planuri apare și variază constant cu fiecare interpretare, ceea ce face ca actul muzical să rămână mereu un act al unor împliniri posibile.

Cuvinte cheie: act lingvistic, act muzical, *ergon*, *energeia*, planul din față (*Vordergrund*), planul din spate (*Hintergrund*), apariție, compoziție, interpretare, identitatea indiscernibililor

1. Este astăzi cvasiunanim recunoscută ideea că *limba* (naturală) este *o muzică*¹, ceea ce îndreptățește și întrebarea: muzica însăși (ca prezență, actul muzical) nu este (dincolo de faptul că este o formă a artei sau tocmai pentru că este artă) o limbă? Căci ambele – *limba și muzica* – țin de ceea ce este esențial în modul de a fi al omului, de raportare la lume (fenomenologic: *Weltbezug*).

Într-un anumit sens, dată fiind înrădăcinarea gramaticii și a muzicii în disponibilitatea înnăscută omului de a se comporta spontan, gramatical și muzical totodată, nu putem să nu observăm că, înainte de a învăța gramatica limbii materne, individul-om se înscrie în comunicarea verbală în mod gramatical, după cum, fără a fi instruit muzical, dacă are puțin simț muzical, poate și să cânte².

De fapt, structura gramaticală este esențială oricărei limbi și funcționează nu numai în unitatea morfologică și lexicală, ci și pe un fond fonetic ce le asigură prezența ca *act: actul lingvistic și respectiv actul muzical*.

Precizarea privind actul lingvistic devine clarificatoare și pentru actul muzical: „în formă concretă, nu există *limbă*, ci numai *acte lingvistice* de expresie și comunicare, diferite de la un individ la altul și diferite, de asemenea, la același individ în funcție de circumstanțe. Nici un *semn lingvistic* nu are exact aceeași

¹ Ideea muzicalității limbajului verbal nu mai constituie azi o noutate; se vorbește astfel de «melodia vorbirii» ca factor important al intonației în funcție de «situația comunicățională», care impune vorbitorului o alegere a mijloacelor fonetice (tempo-ul fluxului verbal, dinamica, ritmicitatea, intenția, *intonația* etc., aceasta din urmă devenind chiar un mijloc gramatical), ceea ce întărește convingerea că înțelegerea gramaticii limbilor (naturale) constituie o cale spre o mai bună înțelegere a limbajului muzical. Este semnificativă în acest sens concepția lui Schopenhauer: „...considerată ca expresie a lumii, *muzica este un limbaj universal* [subl. n.] în cel mai înalt grad, care se raportează la universalitatea conceptelor cam în același fel în care se raportează acestea la lucrurile luate în parte. Universalitatea muzicii nu este însă nicum aceea universalitate goală a abstracției, ci una de un fel cu totul deosebit, și este legată de o determinare în genere clară; în această privință, ea se aseamănă cu figurile geometrice și cu numerele, care, ca forme generale ale tuturor obiectelor experienței și aplicabile *a priori* la toate acestea, nu sunt abstracte, ci totdeauna determinate și accesibile intuitiv”. A. Schopenhauer, *Lumea ca Voință și Reprezentare*, selecție, traducere, note, postfață și bibliografie de Alexandru Boboc, Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2008, p. 49.

² Poate nu întâmplător, lui J. J. Rousseau (*Eseu despre originea limbilor, unde se vorbește despre melodie și despre imitația muzicală*, Iași, Polirom, 1999) *muzica și vorbirea* îi apăreau ca expresii complementare ale afirmării omului: „... *cadența și sunetele* se nasc o dată cu silabele, pasiunea determină toate organele să vorbească și împodobește emisia sonoră cu întreaga lor strălucire; astfel, *versurile, cântarea și vorbirea* au o origine comună”; „Grecii puteau să cânte vorbind, noi trebuie fie să vorbim, fie să cântăm; nu s-ar putea face amândouă în același timp” (p. 65, 73).

formă și aceeași valoare (semnificat) la toți indivizii care îl utilizează și în toate momentele când este folosit”¹.

Valorificarea *actului lingvistic* ca aspect fundamental al limbajului, o datorăm lui W. von Humboldt, care „...a deosebit pentru prima dată două aspecte fundamentale ale limbajului: pe de o parte limbajul ca *énergiea*, adică drept creare continuă de acte lingvistice individuale, ca ceva dinamic, care nu este făcut o dată pentru totdeauna, ci se realizează continuu, și, pe de altă parte, limbajul ca *érgon*, altfel spus, ca «produs» sau «lucru făcut», ca sistem realizat istoricește («limbă»)»².

Humboldt însuși scria: „Limba este, cu alte cuvinte, efortul veșnic relevat al spiritului de a face *sunetul articulat* capabil să exprime *ideea*. Într-o accepție strictă și nemijlocită, aceasta este definiția actului individual de *vorbire*; într-o accepție adevărată și esențială, putem considera *limba*, ca să spunem așa, drept exclusiv *totalitatea actelor de vorbire*. Căci, în haosul dispersat de cuvinte și reguli pe care obișnuim să le numim limbă, *ceea ce există cu adevărat este doar elementul particular produs prin vorbire* [subl. n.], iar acesta nu este niciodată complet, necesitând și el o nouă prelucrare pentru a reflecta natura actului viu al vorbirii și pentru a da o imagine adevărată a limbii vii. Tocmai ceea ce este mai elevat și mai rafinat nu se lasă recunoscut în aceste elemente separate și poate fi perceput sau intuit doar în înălțuirea *discursului*, fapt care dovedește o dată în plus că limba propriu-zisă rezidă în actul producerii sale efective. În toate cercetările care încearcă să pătrundă esența vie a limbii, vorbirea ca atare este singura care trebuie gândită ca fiind ceva adevărat și primar. Fărămișarea în cuvinte și reguli este doar o cârpăceală lipsită de viață a analizei științifice”³.

Este deosebit de importantă concepția despre *forma limbii*: nu forma „ca un simplu construct mental lipsit de existența reală”, căci „forma este mai degrabă elanul individual prin intermediul căruia o națiune conferă unei idei și unei simțiri o anumită valoare în limbă. Numai că, deoarece nu ne-a fost dat niciodată să vedem acest elan în indivizibila integralitate a aspirației sale, ci doar în efectele sale de fiecare dată particulare, nu ne rămâne decât să concentrăm omogenitatea

¹ E. Coșeriu, *Introducere în lingvistică*, Cluj, Editura Echinox, 1995, p. 26. Mutatis mutandis, reținem: „Nu «opera muzicală» este obiectul de cercetare al fenomenologiei muzicale, ci *actul* sub forma sa realizată, prin participarea obligatorie a celor ce redau muzica, întrucât altfel muzica nu duce la actul de trăire” (C. Bugeanu, *Fenomenologia muzicii*, în: *Dicționar de termeni muzicali*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1984, p. 180).

² E. Coșeriu, *Op. cit.*, p. 26.

³ W. von Humboldt, *Despre diversitatea structurală a limbilor și influența ei asupra dezvoltării spirituale a umanității* (trad. de E. Munteanu), București, Humanitas, 2008, p. 83.

acțiunii sale într-un concept general inert. În sine însuși, acest elan înseamnă unitate și vitalitate”¹.

Așadar, „prin *forma limbii* nu înțelegem aici așa-numita formă gramaticală ca atare... Conceptul de formă a limbilor se extinde mult mai departe decât regulile de alcătuire a discursului și chiar dincolo de regulile formării cuvintelor, în măsura în care prin acestea din urmă înțelegem aplicarea la radicali lexicali și la cuvinte de bază a anumitor categorii logice generale, cum sunt cele de acțiune, efect, substanță, proprietate etc. [...] Formei i se contrapune, evident, o substanță; ca să găsim însă substanța corespunzătoare formei unei limbi trebuie să trecem dincolo de limitele limbii. În interiorul unei limbi putem considera ceva drept substanță doar în raport cu altceva, de exemplu cuvintele de bază raportate la declinare. În alte raporturi însă, ceea ce socotim substanță este recunoscut la rândul său drept formă. [...] În sens absolut, în interiorul unei limbi nu poate exista nici o substanță lipsită de formă, căci totul în limbă este destinat unui scop precis – exprimarea gândirii –, iar această acțiune începe odată cu elementul său primar, sunetul articulat, care devine articulat tocmai în virtutea impunerii unei forme”².

Examinând „practicarea limbajului” în extensiunea sa cea mai largă „și anume și în relația sa cu facultatea de a gândi și de a simți”, Humboldt precizează: „*Limba este organul formator al gândului*. Integral spirituală, integral interioară, trecând oarecum fără să lase urme, activitatea intelectuală se exteriorizează în vorbire prin intermediul sunetului și devine astfel perceptibilă pentru simțuri. Activitatea intelectuală și limba constituie o unitate și sunt inseparabile. [...] Legătura indestructibilă care unește gândirea, organele vocale și auzul cu limba

¹ *Ibidem*, p. 84. „A defini limbile ca activitate a spiritului este absolut corect și adecvat, deoarece existența spiritului nu poate fi gândită decât în activitate și ca activitate. [...] Această activitate se desfășoară în mod constant și uniform. Căci forța spirituală care o pune în mișcare rămâne egală cu sine însăși și se diversifică doar între anumite limite restrânse. Această activitate are drept scop înțelegerea. Nimănui nu-i este îngăduit să-i vorbească celuilalt altfel decât i-ar fi vorbit lui acesta din urmă în împrejurări similare. În fine, substanța care vine din tradiție nu numai că este identică, ci, având la rândul ei aceeași origine, este îndeaproape înrudită cu direcția spre care se îndreaptă spiritul. *Acest element constant și uniform* [subl. n.] propriu activității spiritului de a aduce sunetul articulat la înălțimea *expresiei gândirii* – element conceput în modul cel mai complet posibil, în configurația sa, și reprezentat sistematic – constituie *forma limbii*” (*Ibidem*, pp. 83-84).

² *Ibidem*, pp. 85-86. „Identitatea limbilor [...] ca și înrudirea dintre limbi trebuie să se bazeze pe identitatea și înrudirea dintre formele lor, căci efectul nu poate fi egal decât cu cauza sa. Forma decide în mod exclusiv cu ce alte limbi se înrudește o anumită limbă [...] Formele mai multor limbi se pot reuni într-o formă și mai generală”; numai că „atât de admirabilă este, în limbă, individualizarea în interiorul concordanței universale, încât se poate spune cu egală îndreptățire și că întreaga specie umană deține o singură limbă, dar și că fiecare om deține o limbă proprie” (*Ibidem*, p. 87).

rezidă irevocabil în alcătuirea originară, cu neputință de explicat altfel, a naturii umane”¹.

Pe fondul unor profunde reflecții „asupra adecvării sunetului la operațiile spiritului”, Humboldt examinează pe larg relația dintre *limbă și gândire*, cu accent pe rolul „formator” al limbii: «Activitatea subiectivă este aceea care construiește în gândire un obiect. Căci nici un fel de reprezentare nu poate fi considerată o simplă contemplare pasivă a unui obiect dat deja. Activitatea simțurilor trebuie să se îmbine în mod sintetic cu acțiunea internă a spiritului, iar din această îmbinare se desprinde reprezentarea care devine obiect în raport cu forța subiectivității, întorcându-se spre aceasta pentru a fi concepută ca atare într-un chip nou. În vederea unui asemenea scop, limba este însă indispensabilă. Căci în măsura în care efortul spiritual își croiește drum cu ajutorul buzelor, produsul acestuia se întoarce către urechea vorbitorului. Reprezentarea este preschimbată astfel în obiectivitate efectivă, fără ca prin aceasta să fie privată de subiectivitate. Doar limbajul este capabil de așa ceva; și fără această transpunere într-o obiectivitate care se întoarce către subiect, transpunerea care se petrece constant cu ajutorul limbajului chiar și atunci când tăcem, formarea conceptului ar fi imposibilă, cum imposibilă ar fi orice gândire efectivă”².

2. Acestea ar fi considerațiile mai importante pentru ideea că *muzica* ar putea fi înțeleasă și ca o *limbă*, cu tot ce implică aceasta pentru analogia cu particularitățile de structură și funcționalitate ale limbii și ale raportului dintre limbă și gândire. Cele spuse în acest context se potrivesc, *mutatis mutandis*, și pentru înțelegerea muzicii, a limbajului muzical în speță și, nu în ultimul rând, a gândirii muzicale.

¹ *Ibidem*, p. 89. Este semnificativă aici ideea concordanței dintre *sunet și idee*: „După cum ideea, asemenea fulgerului și tunetului, reunește într-un singur punct întreaga forță de reprezentare, excluzând tot ceea ce este în plus, tot așa și sunetul răsună cu o fermă acuitate și unitate. După cum ideea cuprinde în întregime sufletul, tot așa și sunetul deține o *putere pătrunzătoare* [subl. n.], capabilă să zguduie toate fibrele umane. Această capacitate, prin care sunetul se deosebește de toate celelalte impresii sensibile, depinde evident de faptul că auzul (ceea ce nu se întâmplă în cazul celorlalte simțuri sau se întâmplă în alt mod) recepționează impresia unei mișcări sau, mai degrabă, când este perceput sunetul care emană din voce, impresia unei acțiuni efective și această acțiune pornește din interiorul unei ființe vii, manifestându-se ca sunet articulat” (*Ibidem*, p. 89).

² *Ibidem*, p. 91. Este clarificatoare în acest sens precizarea lui Hegel: „Cu *tonul*, muzica părăsește elementul figurativ exterior și *vizibilitatea* intuitivă a acestuia. Din această cauză, ea și are nevoie pentru sesizarea creațiilor sale de un alt organ subiectiv, *de auz*, care, ca și vederea, nu aparține simțurilor practice, ci celor *teoretice* și este de natură mai mult ideală decât vederea [...] urechea aude, fără a se îndrepta practic spre obiecte, rezultatul acestei vibrații interioare a corpului prin care nu mai apare figura materială, calmă, ci primul mod mai ideal de a fi al sufletului” (G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. II, București, Editura Academiei, 1966, p. 286).

În principal, este de luat în atenție procesul complex al interacțiunii dintre limbajul prin care ia naștere (în unitatea spiritului) un «produs» sau «lucru făcut» (limbajul ca *ergon*) și limbajul din „înlănțuirea discursului” (W. von Humboldt).

Altfel spus, poate, e vorba de raportul dintre „forma limbii” și „substanța corespunzătoare formei unei limbi”, ceea ce necesită trecerea „dincolo de limitele limbii”, mai exact, limba ca „formator” (bildend) în unitatea spiritului și limba discursului; *discurs* care este „un eveniment de limbaj”, mai exact, «limbajul pus în acțiune» într-un proces istoric ce face din enunț un eveniment”¹.

Prin analogie cu toate acestea, să urmărim *fenomenul muzical*, după regula: «discursul» ca «limbaj pus în acțiune» într-o perspectivă care face din enunț «un eveniment», în care „abia în virtutea execuției sonore există un prim-plan sensibil, care nu rămâne pe seama reprezentării, ci o «realitate» care „este exclusiv realitatea acustică, domeniul a ceea ce se poate sensibil auzi”; „ceea ce se poate «auzi» pur sensibil «laolaltă» (Zusammenhören) este o alcătuire de sunete, de tonuri strâns limitată. O sonată, o «mișcare», chiar un preludiu nu se reduc nici pe departe la aceasta. Auzim, firește, sensibil-real (pur acustic) laolaltă, o succesiune limitată de sunete, tot astfel o succesiune de armonii, totuși, numai atât cât se întinde retenția acustică (prelungirea a ceea ce tocmai am auzit)”².

Înapoia sunetelor există ceva care „trebuie doar căutat acolo unde poate fi găsit, – nu departe, dincolo de lumea sunetelor, ci aproape de ea și înăuntrul genului ei”³.

În alți termeni, este, „întemeiată pe invenție”, unitatea de compoziție „care nu este dată laolaltă în nici unul din stadiile efectului acustic, constituind totuși adevărata compoziție”⁴.

În mod manifest, „singura” pătură intermediară a «sonorității perceptibile» este realizată în actul unic al execuției de aici și de acum. Iar aceasta înseamnă că, în execuție, ceea ce este cu adevărat *muzical în muzică* rămâne apariție. [...]”⁵.

3. Ne aflăm în fața unui miracol – „miracolul artistic al operei muzicale, declarat de prezența ei într-o interpretare-execuție, în care „trăim înălțarea edificiului, creșterea, ridicarea lui piatră cu piatră; și această alcătuire de ansamblu este terminată și laolaltă, abia când succesiunea de sunete sensibil perceptibile a

¹ Em. Benveniste, *Problèmes de la linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 242: „le discours est «le langage mis en action» dans un processus historique qui fait du l'énoncé un événement”.

² N. Hartmann, *Estetica*, București, Editura Univers, 1974, p. 137, 131.

³ *Ibidem*, p. 131.

⁴ *Ibidem*, p. 133.

⁵ *Ibidem*, p. 219.

ajuns la sfârșit, adică s-a stins. Ultimele măsuri ale unei opere muzicale consecvent construite sunt resimțite atunci ca încheiere a edificiului și ca încununare a lui”¹.

Așadar, „*auzim în fapt mai mult decât ce se poate sensibil auzi* [subl. n.], auzim un edificiu sonor de altă ordine de mărime, care este cu neputință de auzit acustic laolaltă. Această altă alcătuire este adevărata operă sonoră, «mişcare», fuga, sonata. Și această alcătuire constituie «planul muzical de fund». Bineînțeles, numai cel muzical; căci de întregul plan de fund al muzicii mai țin și alte momente, pe deasupra”².

Audierea muzicală „transcende auzul sensibil. *Întregul unei mișcări* care apare nu este dat ca atare simțurilor, el *este ceva acustic-ireal*, care nu este realizat nici în execuția sonoră. Căci el nu este realizabil ca ceva subzistând laolaltă. Îl auzim «prin mijlocirea» altor elemente, succesiunea sensibilă a sunetelor mijlocește apariția lui, deși în fazele ei ea nu se poate fixa; ea are transparența caracteristică de a face să apară, pentru cel ce o ascultă, celălalt aspect, edificiul sonor, care nu se epuizează în ea”³.

Și aici intervine explicarea în sensul „raportului de apariție”: „ceea ce se ascunde cu adevărat în principiul «expresiei» trebuie să fie mai degrabă *un raport de apariție* [subl. n.], și anume unul de un fel foarte particular. Dar el nu trebuie să fie nici apariția unei «idei», nici a vieții, nici a unui sens. Ci în modul de apariție el însuși va trebui căutată caracteristica obiectului frumos. Cu aceasta se deschide câmpul pentru un alt concept deosebit și specific estetic al formei. Căci într-un oarecare sens trebuie să fie vorba de forma apariției ca atare”⁴.

Este vorba de „modul de ființare al obiectului frumos”: „Frumosul este un obiect de două feluri, totuși în una, ca un obiect unic. El este un *obiect real*, și de aceea, dat simțurilor, nu se epuizează însă în acesta; dimpotrivă, este în aceeași măsură și un cu totul altul, *ireal*, care apare în cel real – sau ca ivindu-se înapoia lui. Frumosul nu este primul obiect, singur, și nici în al doilea singur, dimpotrivă numai ambele, unul într-altul și unul cu altul. Mai exact spus, el este apariția unuia în celălalt”⁵.

¹ *Ibidem*, p. 134.

² *Ibidem*, pp. 134-135.

³ *Ibidem*, p. 135. În fond, „opera muzicală constrânge pe auditor să audă dinainte ceea ce vine și să audă încă ceea ce a trecut, să trăiască în fiecare stadiu al audierii așteptarea a ceea ce vine, să anticipeze urmarea determinată, cerută de muzică. Aceasta este valabil chiar acolo unde adevărata urmărire a bucății muzicale se dovedește ulterior ca fiind alta. Căci rezolvarea tensiunii [subl. n.] care se născuse poate totdeauna să fie și alta decât cea așteptată; și valorificarea posibilității muzicale neașteptate (de un nou fel) este aici tocmai un *moment* esențial de surpriză și de îmbogățire” (*Ibidem*, pp. 133-134).

⁴ *Ibidem*, pp. 32-33.

⁵ *Ibidem*, p. 39. Și acum explicația: având o asemenea structură, „modul de ființare al obiectului estetic nu poate fi simplu. Așa cum într-însul intră un obiect de două feluri, tot astfel intră două feluri de ființă: una reală și alta ideală, pură apariție. Și caracteristic este faptul că această natură dublă a ființării, cu

Este adevărat, „modul de ființare al întregului trebuie să fie unul despicat în două, în timp ce, structural, obiectul acționează unitar și cu totul nedespicat. Unitatea se găsește pe *planul de apariție*. Ceea ce face să apară trebuie să fie real, și ceea ce apare nu poate fi real, întrucât constă numai în această apariție a sa. De aici jocul schimbător în felul de a ființa al frumosului: el există și totodată nu există, ființa lui se află în cumpănă”¹.

Așadar: „modul de ființare a întregului, *corpus*-ul, este unitatea celor două planuri, deși „obiectul” acționează în „planul de apariție”. Ceea ce face să apară (planul din față) este real, iar ceea ce apare constă numai în apariția sa; nu este *irealul* ca atare (acesta *este*, dar nu-i și existent structurat), vine ca valabilitate, nu ca valoare (e mereu transcendentă).

În alți termeni în ceea ce apare intră ceea ce a reușit compozitorul să prindă ca idee, nu Ideea ca atare. Aceasta rămâne model absolut, la care se raportează *cum pot* (după talent și tehnică) cei care creează, compozitorii. Totuși, modul de *a fi* (nu a exista) al irealului rămâne taina a ceea ce e mereu „dincolo”, transcendent.

La prima vedere ar părea că „activitatea artistului este o aducere la realitate, de pildă realizarea unei idei sau a ceva ce plutește ca ideal în fața ochilor. Dacă privim însă mai de aproape, descoperim tocmai contrariul. Tocmai realizare nu este creația sa, și deci nici facere cu puțință. Ceea ce lui îi plutește înaintea minții nu este nicidecum transpus în realitate, ci doar *reprezentat* (*dargestellt*). Și aceasta înseamnă că este făcut să apară *zur Erscheinung gebracht*”².

Într-un text esențial rezumat: „Procedarea creatorului este o îndepărtare de realitate – o de-realizare (*Entwirklichung*). El nu trebuie să procure posibilității condițiile care îi lipsesc, nu trebuie să urnească povara inertă a realului, ci doar să ofere ochilor care contemplă *irealul* ca atare. Prin aceasta el nu are trebuință de ceva real decât ca termen mijlocitor în care să poată apărea *irealul*; și numai întrucât creează un atare termen, el este un realizator. Dar ceea ce ajunge la apariție, în acesta, rămâne mai departe cu totul ireal „și încă atât de învederat și neîndoielnic ireal, încât nici chiar apariția sensibil palpabilă nu simulează vreo realitate”³.

toată eterogenitatea ei completă nu face ca obiectul să apară despicat sau lipsit de unitate. Raportul între cele două părți constitutive trebuie prin urmare să fie un raport cu totul intim, putem spune *un raport funcțional* [subl. n.]. Adevăratul factor de care atâră frumusețea obiectului este rolul determinant al realului (al datului sensibil) într-însa, acela de a face să apară celălalt moment, irealul, care este cu totul deosebit” (*Ibidem*).

¹ *Ibidem*. „În intuirea și gustarea frumosului simțim această suspensie ca o vrajă a frumosului. Dacă obiectul însuși l-am percepe ca despicat, vraja ar dispărea. Numai întrucât îl trăim ca unitate netulburată și totuși simțim în el opoziția ființei și a neființei, putem încerca magia raportului estetic al apariției” (*Ibidem*). Dar conceptul apariției nu trebuie confundat cu aparența, de care „ar fi legată iluzia existenței reale [...] tocmai opoziția resimțită față de existența reală este aici esențială” (*Ibidem*, p. 41).

² *Ibidem*, pp. 42-43.

³ *Ibidem*, p. 43.

4. Revenind la compozitor și compoziție muzicală este de precizat că și aici funcționează un „raport de apariție”, numai că nu trebuie să considerăm „dispoziția sufletească (durere, bucurie, neastâmpăr, nostalgie), care incontestabil se exprimă în muzică, ca fiind planul ei din spate. Aceasta nu se poate, chiar și numai pentru motivul că dispoziția constituie o pătură situată mai adânc înăuntru. [...] Deocamdată însă se poate dovedi că și în muzica pură – și anume dincoace de orice conținut sufletesc – există o stratificare și un raport de apariție. Se înțelege că el revine în orice altă muzică, chiar și în transpunerea muzicală a unor opere poetice. Numai că acolo el nu este pus la îndoială, cum este pus în muzica pură”¹.

Și iată o explicație posibilă: „Trebuie să plecăm de la faptul că sunetul muzical, tonul, constituie aici «materia» în care se face modelarea. Așadar, succesiunea și legătura sunetelor trebuie socotite în muzică drept pătură reală și *prim plan* (în notă: „sunetele nu sunt reale în sens strict, deoarece ele nu subzistă ca atare decât pentru cel care le aude [...] esențialul în «pătura reală» a unei lucrări muzicale este și rămâne prezența sensibilă, existența pentru percepție”). Se pune deci întrebarea: se găsește în opera muzicală ceva care se ridică deasupra sunetelor percepute sensibil, devenind pentru auzul muzical ceva ce planează deasupra lor? Sau, ca să folosim imaginea de mai înainte: există aici însă un *plan de spate* (Hintergrund) care apare prin mijlocirea lor, și anume astfel încât rămâne conținut muzical autentic și propriu-zis?”²

Răspunsul este: există, dar „trebuie doar căutat acolo unde poate fi găsit, – nu departe, dincolo de lumea sunetelor, ci aproape încă de ea și în genul ei”³.

Acesta ar fi secretul prezenței și funcționării celor două planuri – planul din față (*Vordergrund*) și planul de spate (*Hintergrund*) aduse de o compoziție muzicală în unitatea dintre o „sonoritate sensibil-perceptibilă” și „ceva dincolo de aceasta, «ceva muzical perceptibil», care necesită o cu totul altă sinteză din partea conștiinței percepătoare, decât aceea pe care o poate efectua pura auzire acustică”⁴.

5. Esențialul îl constituie astfel „acest altceva”, care „este un întreg mai mare și constituie planul din spate (Hintergrund), care nu mai are caracter sensibil”⁵.

Totul devine inteligibil în următoarea explicație: „Unitatea muzicală a operei sonore are în adevăr ea însăși caracterul unei sinteze. Aceasta înseamnă că

¹ *Ibidem*, p. 130.

² *Ibidem*, pp. 130-131.

³ *Ibidem*, p. 131.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

ea este «compoziție» (*compositio* este simpla traducere a cuvântului *synthesis*). O atare unitate nu poate fi sensibil auzită. În această măsură, ea este în mod veritabil apariție, și anume o apariție mijlocită de audierea sensibilă. Ea aparține planului de spate al operei sonore. Luând însă lucrurile pe latura obiectivă, ea este unitatea sintetică în care sunetul respectiv stins, pe care sensibil nu-l mai auzim, este reținut și alcătuieste astfel, ca ceva încă prezent, un element esențial al întregului ce se edifică succesiv în audierea muzicală¹.

Este adevărat însă că „*fenomenul planului de spate muzical*” este extrem de complex: „Întregul unei mișcări care apare nu este dat ca atare simțurilor, el este *ceva acustic-ireal*, care nu este realizat nici în execuția sonoră. [...] Îl auzim «prin mijlocirea» altor elemente, succesiunea sensibilă a sunetelor mijlocește apariția lui, deși în bazele ei ea nu se poate fixa”; mai mult, „legătura particulară dintre straturi este, în schimb, cu totul alta decât în acele arte [artele plastice – n. n.], chiar numai pentru motivul că planul din față și primul plan de spate sunt în muzică mai asemănătoare unul cu altul, și după felul lor sunt mai apropiate. De aceea, dualitatea lor a și fost în muzică neînțeleasă, mai mult decât oriunde”².

Unitatea planurilor este esențială pentru structura compoziției: „Avem, prin urmare, în muzică, aceeași stratificare dublă a obiectelor ca în artele plastice; aceeași *dualitate și opoziție* [subl. n.] a modurilor de ființare, aceeași apariție în materia sensibilă, aceeași transparență a primului plan modelat. Tot astfel, același rol al subiectului receptor; căci numai pentru un subiect, când el îndeplinește condițiile audierii muzicale, poate apărea acel întreg. [...]”³.

Dualitatea și opoziția „modurilor de ființare” creează un *contrast dinamic, tensionat* între planuri: „Limpede însă se poate vedea cum planul din față este determinat de planul din spate, în opera compozitorului, cum unitatea formei în compoziție determină modelarea materiei auditiv-sensibile până în amănunte. Și în acest punct, opera muzicală este asemenea operei poetice și operei picturale”⁴.

¹ *Ibidem*, p. 133. „Adevărata audiere muzicală”, cu toată separarea ei în stadiile temporale, „este sesizată ca o coexistență – e adevărat, nu ca ceva simultan în sens temporal, totuși, ca un ansamblu solidar, ca unitate” (*Ibidem*, p. 132). Muzica săvârșește „tocmai unitatea și totalitatea închisă a ceea ce era dispersat în succesiunea temporală. Sinteza aceasta se înfăptuiește în audierea muzicală însăși, și anume mult peste granițele înguste ale cuprinderii plăcerii acustice. Dar ea nu se realizează dintr-o dată, ci succesiv, în cursul audierii sensibile, și anume pe baza unei unități și conturări interne cu totul precise a operei sonore” (*Ibidem*, p. 133).

² *Ibidem*, p. 135.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 135. Există însă „un tip de compoziție în care amănuntele nu se acordă deplin pentru ascultător, ci rămân disperate. Amănuntele pot fi și aici plăcute încă în efectul lor, pot să ne captiveze, să ne stimuleze, să ne provoace la anticipare; ele ne pot chiar trimite la un întreg, dar dacă, în cele din urmă, acest întreg nu se realizează totuși, dacă nu se dezvoltă pe planul apariției nici un edificiu, bucată

6. Unitatea și opoziția planurilor (de fapt, implicația lor) este prezentă și în „arta de ordinul al doilea”, singura „care face ca muzica, o dată compusă și scrisă, să fie sonor perceptibilă”: „Opera muzicală scrisă” are nevoie de aceasta încă mai mult decât o piesă de teatru: în definitiv, piesa de teatru poate fiecare să o și «citească» și, dacă are oarecare fantezie, să aibă interior și «viziunea» ei; «a citi» însă bucată muzicală este ceva cu totul deosebit, pentru aceasta este nevoie de o formație specializată în acest domeniu și de foarte mult exercițiu. De obicei, chiar, lucrurile stau astfel că profanul în muzică poate mai degrabă să «execute» el însuși decât «să citească» fără execuție. [...] În orice caz însă, publicul muzical are nevoie de reproducere sonoră, de prezentare [...] ca să ajungă în genere la muzică”¹.

Cu aceasta, „arta muzicantului reproducător ajunge să fie o necesitate estetică. Aici, ca și în cazul poeziei dramatice, e vorba de o artă a «jocului», și multe dintre notele caracteristice ale artei actorului se potrivesc și aici, firește, numai *mutatis mutandis*, căci felul jocului este altul”².

În muzica transpusă în realitate „prin arta secundară a «execuției», o pătură din ființa operei de artă, care în compoziția scrisă rămâne încă ireală, deci nu este ea însăși acolo sensibil dată, ci lăsată în seama reprezentării, – fiind astfel totodată atrasă în sfera perceptibilității sensibile, și în primul plan al întregii alcătuirii [...] «Realitatea» de care e vorba aici este exclusiv realitate acustică, domeniul a ceea ce se poate sensibil auzi. Aceasta este valabil și acolo unde dinamica «vizibilă» a mișcării muzicantului executant, sau chiar a dirijorului, aduce o contribuție esențială la înțelegerea muzicală”³.

De fapt, „în muzică «realizarea» ei de către muzicantul executant – inclusiv a celui care execută diletantic – este într-atât de la sine înțeleasă, încât de fapt fiecare o desemnează prin cuvântul muzică numai pe ea, în timp ce negrul pe alb al notelor scrise trece numai drept mijloc auxiliar. Nu se poate spune deci aici că cititorul devine auditor (ca în dramă, spectator); căci cititori nu există aici decât în mod excepțional”⁴.

Așadar, „adevărata muzică” se naște obiectiv „abia cu arta secundară a muzicantului”; „de o întărire a efectului de cadru nu poate fi vorba aici. Muzica, și cea executată și sonoră, nu are nevoie să fie desprinsă în mod special din legătura

este resimțită ca fiind lipsită de unitate, plată, ca nespunând nimic. Nu dăm atunci de urmă nici unei legături interne, lipsește unitatea formei interioare” (*Ibidem*).

¹ *Ibidem*, p. 136.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 137.

⁴ *Ibidem*, p. 137.

cu realul; ea este deja cu prisosință desprinsă prin materialul ei propriu sonor, încât acesta nu apare, în ordine muzicală, nicăieri decât în muzică”¹.

În execuție, muzica devine dependentă de „execuția muzicantului”: „și aici există o pătură intermediară, care este realizată în execuție. Și realizarea nu mai este opera compozitorului, ci a muzicantului executant. Acesta are mână liberă în modelarea unor nenumărate amănunte de felul cel mai imponderabil, amănunte ce nu pot fi înregistrate pe foaia de note, și de care totuși depinde în mod esențial plăsmuirea întregului. El devine un asociat al compozitorului, și în felul acesta nu este doar «artist reproducător», ci cu desăvârșire productiv creator. [...]”².

Situația este complexă, implicând dependență și independență, unitate-identitate și diferență, opoziție și corespondență și, mai ales, *co-prezența* celor două planuri în limbaje diferite: limbajul compoziției și limbajul (de fapt, metalimbajul) interpretării.

Cu interpretarea-execuție, opera muzicală devine alta cu fiecare reproducere (care nu este simplă reproducere): „Interpretarea muzicantului se adaugă de fiecare dată, și ea poate fi cu totul personal-unică. În felul acesta, identitatea operei muzicale este și ea în anumite limite părăsită, este despicată în diversitatea calitativă a interpretărilor”³.

Compozitorul și interpretul (care poate fi și compozitorul însuși) constituie ceea ce filosofic am numi „condiția de posibilitate” a creației muzicale, care, dincolo de faptul că este creație, trebuie adusă în prezență, în act, în audiție

¹ *Ibidem*. Este de reținut „că abia prin execuția reală se instituie analogia mai precisă cu artele plastice; abia în virtutea execuției sonore există un *prim-plan sensibil*, care nu rămâne pe seama reprezentării; și abia astfel, opera muzicală se adresează direct urechii, și nu fanteziei productive a unui «citor» (care aici abia se întâlnește). Ceea ce era doar reprezentat este înlocuit prin ceea ce este perceptibil” (*Ibidem*, pp. 137-138).

² *Ibidem*, p. 138. „Compozitorul” are trebuință de execuția congenială. Muzicantul primește de la el numai ceva pe jumătate modelat (încă relativ general) și îl modelează până la capăt. El îi umple cu viață și cu suflet, în sensul în care i se pare conceput de compozitor. Numai că el nu face aceasta prin mijlocirea propriei persoane, ci prin instrumentul său. Căci el nu înfățișează personaje ca actorul, ci interpretează opera muzicală” (*Ibidem*).

³ *Ibidem*. În felul obiectivației (căci este vorba de obiectivație în ambele dimensiuni: a compoziției și a interpretării) „există cea mai mare deosebire între muzica scrisă și cea executată [ca și cum ar fi două muzici! – subl. n.]. Prima subzistă mai departe în materialul durabil al scrisului – *aere perennius* –; este modelată, e adevărat, numai până la jumătatea concrețiunii, dar oarecum pentru totdeauna, se oferă în mod constant unei noi modelări; muzicantul în schimb îi dă, e drept, concrețiune și intuitivitate deplină, însă în materialul cel mai fugitiv; el modelează desigur până la capăt, dar numai pentru o clipă. Obiectivația superioară nu se poate conserva, ea se stinge temporal o dată cu execuția unică. E adevărat, tehnica de azi (imprimarea pe disc) o poate fixa, în anumite limite; dar tehnica nu ajunge până la toate ființele, și pe deasupra aceasta nu schimbă nimic din mulțimea și diversitatea reproducerilor. Fiecare este înlocuit, cu toată fixarea ei, de o nouă interpretare” (*Ibidem*, p. 138).

muzicală, în care arta muzicantului executant – deși „o artă legată de moment” – devine necesară.

În alți termeni, alături de realizarea ei (prin interpretare-execuție) „rămâne neclintită în picioare compoziția scrisă, în semiconcrețiunea ei, în fiecare clipă obiect al unei împliniri posibile”¹.

7. Un orizont al necuprinderii este mereu activ aici (de unde și așteptările prezenței unei mereu alte „lumi sonore” în execuție-interpretare): „Întregul compoziției rămâne și el, în execuția muzicantului, *ireal*. Sinteza audierii – laolaltă într-o unitate nu o poate realiza nici cel mai desăvârșit interpret, pentru ascultător; el i-o poate desigur apropia, îl poate conduce spre ea, dar nici o putere din lume nu îl poate scuti în audierea muzicii de edificarea succesivă a întregului. Unul, în adevăr, nu poate, «să audă» pentru celălalt, tot atât de puțin pe cât poate să gândească, să conceapă sau să înțeleagă. Însă [...] unitatea și întregul obiectului muzical nu există nicăieri decât în audierea muzicală. Este deci limpede că tot ce s-a spus mai sus despre «apariția» unei unități de compoziție se potrivește tocmai execuției sonore a muzicantului, și nicidecum muzicii scrise”². Numitul „plan de (sau din) spate” (Hintergrund) ridică astfel mari dificultăți de înțelegere. Poate de aceea, N. Hartmann l-a studiat sub formula „fenomenul planului de spate muzical”. Căci în actul unic „al execuției de aici și de acum” este realizată numai „pătura intermediară a «sonorității perceptibile», ceea ce înseamnă că „în execuție, ceea ce este cu adevărat muzical în muzică rămâne *apariție*. Fără îndoială, nu trebuie să subapreciem faptul de a ține de apariție; apariția poate fie ea însăși eminent obiectivă, poate fi convingătoare și zguduitoare, poate răpi cu sine mulțimea auditorilor, în chip uimitor, îi poate contopi în unitatea unei trăiri artistice «unice». Dar ea rămâne totuși apariție și nu devine realitate. Și numai în felul acesta se realizează într-însa condiția fundamentală a «obiectului estetic» și a frumosului”³.

¹ *Ibidem*, p. 138-139. Trebuie spus că muzicantul care execută nu atrage „întregul plan de spate al muzicii”: „Atras în realitate nu este aici întregul operei muzicale, ci cu desăvârșire numai prima pătură, cea mai apropiată a planului de spate, cea auditiv perceptibilă a tonurilor și a armoniilor. Tocmai aceasta joacă aici rolul de pătură intermediară. Și numai ea este în genere realizabilă acustic. Nu e puțin, dar ea nu constituie întreaga muzică. Tot rostul rămâne *ireal*, ca mai înainte, și trebuie să se nască în conștiința celui care ascultă. De aceasta ține întregul conținut sufletesc al muzicii, ori din ce ar consta el [...] este lesne de prevăzut că el trebuie să constea dintr-o nouă succesiune de straturi, care ea abia desăvârșește adâncimea planului de spate. Așa cum în arta actorului adevărata acțiune, o dată cu ura și iubirea, rămâne *ireală*, tot astfel și în execuția muzicală dispozițiile și sentimentele” (*Ibidem*, p. 139).

² *Ibidem*, p. 139.

³ *Ibidem*, pp. 139-140.

Într-o formulare (oarecum rezumativă) se poate spune „că nici în muzica executată nu există vreun moment de iluzie. [...] Execuția rămâne execuție și gravitatea conținutului care apare într-însa cu putere irezistibilă rămâne pe planul apariției, raportul păturilor, cu opoziția lor dintre *real* și *ireal* este păstrat. Numai că aici el lucrează cu alte mijloace decât în artele plastice. Aparența suprimării lui ține de faptul că muzica pură nu are teme extramuzicale, ceea ce înseamnă că ea nu este artă reprezentativă. Ceea ce ea însă mijlocește cu adevărat ascultătorului prin planurile ei din față, nu se poate exprima în nici un fel prin cuvinte și concepte”¹.

8. Rămâne însă o enigmă: cum poate apărea în planul sensibil ceea ce este de cu totul alt fel? Și aceasta în mod diferit în diferitele arte. Totul depinde de înțelegerea „legii obiectivației”, activă pe fondul „spiritului obiectivat”, mai exact a „ființării obiectului estetic”.

Tema de bază ar fi următoarea: „obiectul estetic” nu are „ființă de sine stătătoare, independentă de subiect (o ființă în sine)”, dar „o parte dintr-însul subzistă perfect independent de subiect. Cu aceasta ne aflăm în fața problemei modului său de a ființa. Rezolvarea ei este o temă ontologică”².

Este o temă care ține de „problema generală a ființării spirituale (*Problem des geistigen Seins*). Căci tocmai cum obiectul estetic subzistă numai «pentru» o ființă spirituală, tot astfel într-însul se află totdeauna cuprins ceva cu conținut spiritual, cel puțin un mod determinat de a vedea sau de a înțelege. Aceasta nu se poate imediat vedea în obiectul naturii, foarte bine însă în produsul artei, al *operei de artă*, care „este producție a spiritului și are în sine ceva din spiritul productiv care a creat-o”³.

Așadar, „obiectul estetic intră, în măsura în care este creat de om, într-un cerc mai larg de fenomene; el constituie o specie particulară a spiritului obiectivat. El cade în același timp cu totul sub *legea obiectivației*”⁴.

¹ *Ibidem*, p. 140.

² *Ibidem*, p. 93.

³ *Ibidem*, pp. 93-94. Mai exact, opera de artă „aparține după genul ei unei forme particulare a ființării spirituale, «spiritul obiectivat». Ea este obiectivație, adică proiectarea unui conținut spiritual în planul obiectelor”; obiectivația este „a treia formă fundamentală a spiritului. E adevărat, ea nu este spirit viu, ci numai conținut spiritual, produs al spiritului, creație spirituală. În această calitate însă, ea subzistă într-o anumită desprindere de «viața spirituală» [...] este oarecum scoasă dintr-însa și astfel scutită de transformarea ei, poate duce așadar lângă ea o existență pentru sine” (*Ibidem*, p. 94).

⁴ *Ibidem*, p. 95. „Legea obiectivației este dublă. Ea spune mai întâi că: un conținut spiritual nu se poate menține decât în măsura în care el e făcut captiv al unei materii sensibile reale, adică în măsura în care este înlăturat în ea prin modelarea particulară a materiei, și în felul acesta este susținut de aceasta. Și în al doilea rând ea spune că acest conținut spiritual purtat de materia modelată are nevoie de acțiunea reciprocă a spiritului viu, a celui personal și a celui obiectiv; căci el este dependent de o conștiință care

În modul ei complex de ființare, *obiectivația* „este numai în parte *reală*, adică singură materia împreună cu modelarea ei este reală; conținutul spiritual propriu-zis rămâne *ireal*, nu este realizat nici de spiritul viu; dimpotrivă, el i se înfățișează numai ca *apariție* ... în raportul de apariție este vorba de ceva mult mai general, nu de opera de artă singură. E vorba aici nu de modul particular de ființare al obiectului estetic, ci de modul de a ființa al spiritului obiectivat”¹.

După *legea obiectivației* „orice apariție a unui conținut spiritual e dependentă de acțiunea reciprocă a spiritului viu, întrucât acesta urmează să procure condițiile înțelegerii”; conform acestei legi, întregul unei „alcătuiiri” are două straturi eterogene, „atât în structura cât și în modul lor de ființare. Căci numai *planul din față*, plasmuirea materială, sensibilă, este *real*; *planul din spate*, al apariției, conținutul spiritual, este *ireal*. Primul subzistă, împreună cu modelarea lui, în sine; cel din urmă, în schimb, numai «pentru» un spirit viu este gata să-l primească, care își aduce la aceasta contribuția și devine, în recepție, reproductiv”².

9. În esența obiectivației „este și rămâne enigma: «cum» poate ajunge, în definitiv, modelarea unui lucru sensibil în planul din față să fie purtătoare a unui conținut care posedă un cu totul alt mod de ființare și nu este dat decât «pentru» o conștiință. Căci raportul, totuși, este tocmai acesta: că acest conținut poate fi intuit în modelarea sensibilă a materiei și poate fi redobândit de fiecare dată dintr-însa. Într-un fel oarecare, el trebuie totuși să fie conținut într-însa”³.

Care ar fi soluția enigmei? Este aceea „că, în fapt, conținutul spiritual nu se găsește nici el în materia modelată fără conținutul unui spirit viu. El nu se află într-însa nicidecum «în sine», ci numai «pentru noi» cei care îl sesizăm. Și el nu este pus de spiritul producător într-însa decât pentru un spirit care îl sesizează, nu însă imprimat, în sine și independent de acesta, ființei materiei. Forma care îi este în realitate imprimată este, dimpotrivă, ea însăși numai cea materială, așadar aceea a primului plan sensibil”⁴.

intuiește [...] care înțelege sau care recunoaște și căreia el îi poate apărea mijlocit de plasmuirea reală” (*Ibidem*, p. 95).

¹ *Ibidem*, p. 96.

² *Ibidem*, pp. 100-101.

³ *Ibidem*, pp. 101-102. Expresia «conținut spiritual» trebuie luată cu precauție: „Planul din spate nu e nevoie să fie ceva ideal, nici ceva de natura gândului, nici ceva intuit în chip ideal. Nici conținutul său nu e nevoie să fie luat sau imitat după straturile mai înalte ale ființei (ale ființei sufletești sau spirituale); ajunge că în mod original el *este intuit spiritual* și că modalitatea intuiției este menținută în felul apariției sale. [...] E suficient pentru modul de ființare al planului din spate, că el este evocat în conștiința celui ce aude, citește și înțelege, ca un conținut reprezentat” (*Ibidem*, p. 101).

⁴ *Ibidem*, p. 102. Cumva, cercul se închide: „în orice obiectivație, oricare i-ar fi felul, stratul planului din fund al apariției există numai «pentru» un spirit viu; stratul acesta subzistă numai grație relației reciproce față de el. Acesta e sensul «ființării-pentru-noi». Acest mod foarte relativ de ființare separă

Multe se pot înțelege prin analogie cu „uimitoarea capacitate de variație a conceptului... capacitatea lui unică de a nu rămâne înapoia progresului, care niciodată nu se oprește, al cunoașterii. Dar totodată ea aduce o mărturie grăitoare despre fragilitatea legăturii dintre termen și conținut spiritual, în concept”¹.

Exemplul conceptului e grăitor, căci „abia în opoziția față de el e pusă esența obiectivației artistice în lumină justă. Opera de artă, în adevăr, are cu totul altă stabilitate, o incomparabil mai înaltă forță istorică de persistență. Temeiul acestui fapt stă în legătura solidă și de sine stătătoare *între planul din față și cel din fond* într-însa. Căci legătura aceasta nu este nici convențională, nici condiționată din afară (din partea unor conexiuni sistematice), ci e o *legătură pur internă* [subl. n.], autonomă. De aceea ea nu se adresează înțelegerii, ci intuiției; și înăuntrul intuiției ea are forma legăturii celei mai strânse între intuiția sensibilă (percepția) și formele superioare ale intuiției”².

În comparație cu *conceptul*, în *opera de artă* „tocmai primul plan, latura materială și sensibil real este bogat dezvoltată: o atare dezvoltare lipsește conceptului, de aceea el nu poate de la sine să facă să apară nimic, ci trebuie să recurgă la conexiunile care se află dincolo de el. Opera de artă nu trimite la nimic de felul acesta: plinătatea modelării proprie plămuirii reale e suficientă pentru a face să apară celui care intuiește un conținut spiritual. Acesta e sensul faptului că în opera de artă legătura între planul din *față* și cel din *spate* este «strânsă», solidă și de sine stătătoare. Nu cunoașterii lucrurilor, pe care o aducem cu noi, i se deschide conținutul spiritual, ci intuiției. [...]”³.

10. Un loc aparte în înțelegerea raportului acestor planuri îl are „jocul liber cu forma”: „Este vorba de o activitate în adevăr creatoare, care intervine aici principial în locul reprezentării, de un joc cu totul numai de dragul lui. [...] Nu avem la bază nici o formă prezentabilă. De aceea, modelarea formei este aici cu totul autonomă, este de o libertate de natură diferită și mai mare decât în artele reprezentative. Ea este *pură producție*, fără moment mimetic sau reproductiv, pură «creație din nimic»”⁴.

Cu adevărat liberă – scrie Hartmann – este numai muzica, și anume cea pură. Căci și ea «poate» sta în serviciul unor scopuri. În muzica pură, principiul

planul din fund de cel din față, deși spiritul original creator, care a modelat întregul, este un spirit real și poate apărea și el în conținutul spiritual al creației sale, căci în măsura în care apare și el, nu apare ca spirit real prezent” (*Ibidem*).

¹ *Ibidem*, p. 104.

² *Ibidem*. Ideea legăturii interne între planuri este esențială și ea face inteligibilă opoziția (contrastul) dintre planuri și unitatea lor, ca moduri de a fi complementare, în fond, interdependente.

³ *Ibidem*, p. 104.

⁴ *Ibidem*, p. 128.

«jocului» ajunge la deplină independență. Muzica e un joc de sunete, succesiuni de tonuri, armonii și timbre – într-o materie deci care se sustrage în cea mai largă măsură scopurilor extraestetice. În măsura aceasta, ea este cea mai liberă dintre arte. Și anume ea este liberă pe două laturi: este tot atât de liberă de tema extraestetică, adică de subiect, ca și de scopul extraestetic”¹.

Și ... o concluzie semnificativă pentru delimitare între arte: în momentul creației se atinge „un grad de productivitate pe care celelalte arte nu îl cunosc. Compoziția este întemeiată pe invenție – pe surprindere și descoperire interioară –, astfel încât chiar «tema» muzicală însăși este liber creată, un pur produs al fanteziei muzicale”².

Această dezvoltare în sfera rolului formei relevă tot mai mult posibilitatea înțelegerii creației muzicale în care libertatea joacă un rol important, ceea ce face necesară și o clarificare a interacțiunii, a opoziției și unității, (a complementarității, poate) planurilor: *Vordergrund* V (disjuncție neexclusivă) și U (reuniune) cu *Hintergrund*.

Comparația dintre concept și opera de artă a pus în evidență legătura «strânsă» din «planul din față» și «planul din (de) spate» și, implicit, kantian vorbind, «condițiile de posibilitate» ale actului muzical, în care, ca într-un „eveniment” de limbaj (discursul) survine orice limbaj, ca și limbajul muzical: cu mai multe nivele, dar dominant este cel dual: al compoziției și al interpretării-execuției, acoperind dualitatea și opoziția specifice modului de ființare al operei de artă (muzicale), respectiv a celor două planuri: *Vordergrund* și *Hintergrund*, care (după N. Hartmann) „sunt în muzică mai asemănătoare unul cu altul, și după felul lor mai apropiate”.

Cum să înțelegem această dualitate, în care „întregul mișcării care apare” este „ceva acustic-ireal, care nu este realizat nici în execuția sonoră?”. Într-adevăr, „Irealitatea” acestor planuri „a și fost în muzică înțeleasă, mai mult decât oriunde”. Căci modul lor de a fi este diferit: ele nu sunt identice, dar nici opuse unei identități (poate superioare lor).

Așadar, cum e posibilă „unitatea muzicală a operei sonore”, sinteza, compoziția, dacă această unitate „nu poate fi sensibil auzită?”

Să încercăm să surprindem statutul acestei unități prin apel la *principiul „identității indiscernibililor”* (formulat și folosit de Leibniz în logică și în metafizică în interacțiune cu alte principii: *ordine* și *continuitate*, îndeosebi), merit „să corijeze”, într-o anumită măsură, principiul continuității, după care: „[...] în virtutea unor temeuri metafizice, în univers totul se află în legătură astfel încât totdeauna *prezentul ascunde în sânul său viitorul*. Dacă s-ar contesta aceasta, atunci în

¹ *Ibidem*, p. 129.

² *Ibidem*.

lume ar exista goluri, ceea ce ar răsturna marele principiu al rațiunii suficiente și ne-ar aduce în stare să recurgem la miracole sau la simplul hazard în explicarea fenomenelor”¹.

Ca și toate principiile (formulate de Leibniz), principiul continuității conduce la „principiul ordinii în general”, care este un principiu de *uniformitate*, dar „este necesar ca, pe lângă diferența de timp și loc, să existe un principiu intern de deosebire, și chiar dacă există mai multe lucruri din aceeași specie este tot așa de adevărat că nu există niciodată lucruri complet asemenea”; „ceea ce numim *principiul individuației* are drept corespondent pentru oameni, principiul deosebirii [...] Dacă doi *indivizi* ar fi perfect asemenea și egali (și într-un fel) de nediferențiat prin ei înșiși nu ar exista principiul individuației”².

Principiul „identității indiscernibililor” («*identitatis indiscernibilium*») ne poate ajuta să clasăm diferențele după *ordine* și *mărime*, ordinea fiind totodată termen de enumerare și principiu de organizare a enumerării. *Indiscernibilitatea* este o relație de asemănare completă (după conținut, identitate), dar nu este o identitate numerică, ci o diversitate (după conținut a indiscernibililor)³.

În esență, principiul „identității indiscernibililor” permite o considerare a identității a două obiecte prin disociere în funcție de proprietățile lor, astfel încât nu constituie un singur obiect, ceea ce nu exclude faptul ca un același obiect să fie denotat de nume diferite. Dacă cele două ar fi perfect asemănătoare și egale, de nedistins, nu s-ar mai justifica distincția individuală sau diferențele.

¹ G. W. Leibniz, *Despre principiul continuității*, în: *Characteristica universalis* și alte scrieri (traducere, note și postfață de Alexandru Boboc), Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2008, p. 52. „Chiar și în lucrurile care există simultan, acolo unde intuiția sensibilă nu observă decât salturi, poate exista continuitate” (*Ibidem*, p. 53).

² G. W. Leibniz, *Noi eseuri asupra intelectului uman*, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2003, pp. 166-167.

³ Termenul „indiscernibila”, folosit de Leibniz ca „principiu al indiscernibililor” în calculul predicatelor „ca parte a definiției noțiunii de identitate, sau ca teorema care o caracterizează”. În această formulare modernă ea aserțează că, dacă x și y au în comun toate proprietățile (și deci sunt indiscernibile) atunci x este identic cu y . Uzul variabilelor care pot să fie substituie de nume sau descrieri de obiecte, ne permite a evita formulări cu apartenență paradoxală, precum «dacă două obiecte au în comun toate proprietățile, atunci sunt identice (sunt *un* singur obiect), nefiind totuși particularmente problematic ca un același obiect să fie denotat de nume diferite. [...] Încadrat în limbajul logicii predicatelor, principiul exprimă un adevăr pur logic, a cărei negare este o contradicție. La Leibniz însă acesta se prezintă la prima vedere ca un principiu metafizic în baza căruia, date fiind două obiecte de fapt, este totdeauna posibil *in linea di principio* a le disocia chiar în baza naturii lor. Ca atare principiul nu exprimă un adevăr pur logic, și este subiect de posibile confuzii. Totuși, rezultă nemijlocit din doctrina leibniziană că toate proprietățile unui individ (cel la care uzul este considerat «accidental») sunt constitutive esenței sale. Date fiind aceste premise, distincția între relații extrinseci și proprietăți intrinseci ale unui individ rezultă relativ la cunoașterea de către noi a aceluși individ. [...]» (*Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, La nuova edizione 1993, Garzanti Editore s.p.a. Milano, p. 536).

În spiritul monadologiei lui Leibniz: „trebuie chiar ca fiecare monadă să fie diferită de oricare alta. Căci nu există niciodată în natură două ființe cu desăvârșire una ca alta și în care să nu fie posibil a găsi o diferență internă sau întemeiată pe o determinare intrinsecă”¹.

11. Problema este deci de a găsi „diferența internă” bazată pe o determinare lăuntrică, esențială, ceea ce ar putea conveni analizelor de mai sus, în care cele două planuri distingibile din punct de vedere al „raporturilor de apariție” în care se află totodată în sine și în prezență opera de artă muzicală. Căci planurile prezintă fiecare o „diferență internă” bazată pe o determinare intrinsecă, dar între ele persistă un contrast dinamic, tensionat, în măsura în care „planul de spate” survine prin mijlocirea „planului din față”, fie că este vorba de modelarea materiei („pătura reală” a sunetelor) în compoziție, fie că este vorba de măsura în care în înțelegerea muzicantului executant este reconfigurată (cu planurile ei) bucată muzicală respectivă.

În alți termeni, cum „există aici ceva, care, stând înapoia sunetelor, se desprinde de ele”, constituind însă un plan de spate, care apare prin mijlocirea planului din față, în mijlocirea prin execuție trebuie să rămână „conținut muzical autentic”, adică în aducerea în prezență (execuție) configurarea în gândirea (muzicală) a interpretului și în interpretarea-execuție ca atare să reitereze în audiție piesa muzicală conform cerințelor partiturii.

În acest sens, se spune că interpretului îi incumbă o mare răspundere, mai ales că el devine „un asociat al compozitorului” și, în felul acesta nu doar reproducător, ci „productiv creator”.

Prin această „despicare” în diversitatea interpretărilor, identitatea operei muzicale este, în anumite limite, părăsită. Căci interpretul nu atrage „întregul plan de spate al muzicii”, „întregul operei muzicale”, ci „numai prima pătură, cea mai apropiată a planului de spate, cea auditiv perceptibilă a tonurilor și a armoniilor”; „tot restul rămâne *ireal*” și „trebuie să se nască în conștiința celui care ascultă”.

Diferența dintre planuri în compoziție pare că se mută cu fiecare interpretare, dar nu structural, așa cum este în compoziție, ci numai funcțional, după diversitatea interpretărilor, rămânând obiect al unei împliniri posibile.

Poate de aceea, Hartmann spunea că „întregul compoziției (unitatea) rămâne, și în execuția muzicantului, *ireal*”, iar „sinteza audierii – laolaltă într-o unitate nu o poate realiza nici cel mai desăvârșit interpret, pentru ascultător; el i-o poate desigur apropia, îl poate conduce spre ea, dar nici o putere din lume nu îl poate scuti în audierea muzicii de edificarea succesivă a întregului”.

¹ G. W. Leibniz, *Vernunftprincipien der Natur und der Gnade. Monadologie*, F. Meiner, Hamburg, 1982, p. 28.

Acesta este de fapt și contextul farmecului „lumilor sonore” solidar cu un sentiment (mereu reînnoit) al așteptărilor. Cumva ca în sentimentul romantic al așteptării din *Imnurile* lui Hölderlin, toate strălucind de metafore ce redau simțul poetului pentru muzicalitatea limbii.

BIBLIOGRAFIE

- * * *, *Dicționar de termeni muzicali*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1984
- * * *, *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, La nuova edizione 1993, Garzanti Editore s.p.a., Milano
- BENVENISTE, Émile**, *Problèmes de la linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966.
- COȘERIU, Emiliu**, *Introducere în lingvistică*, Editura Echinoc, Cluj-Napoca, 1995.
- HARTMANN, Nicolai**, *Estetica*, Editura Univers, București, 1974.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich**, *Prelegeri de estetică*, vol. II, traducere de D. D. Roșca, Editura Academiei, București, 1966.
- HUMBOLDT, Wilhelm von**, *Despre diversitatea structurală a limbilor și influența ei asupra dezvoltării spirituale a umanității*, traducere de E. Munteanu, București, Humanitas, 2008.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm von**, *Despre principiul continuității*, în: *Characteristica universalis și alte scrieri* (traducere, note și postfață de Alexandru Boboc), Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2008.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm von**, *Noi Eseuri asupra intelectului uman*, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2003.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm von**, *Vernunftprincipien der Natur und der Gnade. Monadologie*, F. Meiner, Hamburg, 1982
- ROUSSEAU, Jean-Jacques**, *Eseu despre originea limbilor, unde se vorbește despre melodie și despre imitația muzicală*, Polirom, Iași, 1999.
- SCHOPENHAUER, Arthur**, *Lumea ca Voință și Reprezentare*, selecție, traducere, note, postfață și bibliografie de Alexandru Boboc, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2008.